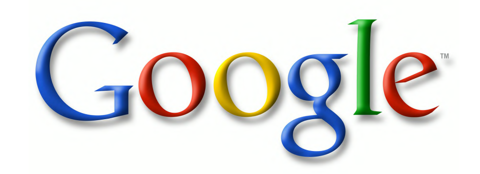






Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doctorwürde

bei der

hohen philosophischen Facultät

der

Universität Jena

eingereicht

von

HANS HEINRICH BERGNER

aus Gumperda bei Kahla.

BERLIN.

Verlag von Speyer & Peters

Buchhandlung für Universitäts-Wissenschaften.

1890.

Dem geliebten Lehrer und väterlichen Freunde

Dr. Siegfried Schaffner

in

Gumperda.

Weitab vom breitgetretnen Wege archäologischer Forschung führen einsame Pfade den Forscher in das stille Thal frühchristlicher Kunstübung, von wenigen nur besucht und doch von diesen wenigen mit lautem Kampfgeschrei erfüllt. Denn pflegt sonst schon wissenschaftliche Wahrheit sich nur aus Gegensätzen herauszuwinden und abzuklären, so ist hier der Streit der Meinungen durch konfessionelle Erbittrung noch geschärft worden, und es umhüllt die Kämpfer bereits eine so dichte Staubwolke, daſs es dem ruhigen Auge schwer wird, zu sehen, welcher von den beiden die besseren Waffen schwingt. Die katholische Kirche, den Apell vom Dogma an die Geschichte als Häresie betrachtend, mochte von vornherein ungeeignet sein, den Gegenstand vorurteilsfrei zu bearbeiten, aber protestantische Wissenschaft hätte sich nicht sollen verleiten lassen, vielleicht doch blos aus reinem Widerspruchsgeist so weit über das Ziel hinauszuschieſsen. Denn die Spuren einer Verständigung sind heute geringer als je: Während katholische Forscher in jenen Monumenten bereits eine Illustration ihres derzeitigen Dogmas erblicken, wird auf protestantischer Seite der Inhalt jener Darstellungen als gedankenlose Dekoration gewertet.

Wenn indes schon Pressensé in seiner Geschichte der 3 ersten Jahrhunderte der christlichen Kirche auf den durchaus volkstümlichen Charakter der altchristlichen Kunst aufmerksam machte, so scheint dies in der That der Weg zu sein, auf dem allein eine Verständigung zu erzielen ist, wie er denn auch in jüngster Zeit erstmals ernstlich beschritten worden ist. Denn wenn Viktor Schultze in seinem Werk über die Katakomben die coemeteriale Kunst des Urchristentums als eine Schöpfung volkstümlichen Bewuſstseins charakterisiert, ohne den Einfluſs der

Theologie aus der Gemeinde erwachsen, so wird die nachfolgende Untersuchung dafür die volle Bestätigung bieten. Frei und einfach ist jene Kunstübung erblüht, ein geistliches Volkslied mit wenigen, aber innigen und tiefen Gedanken, die in ebenso wenigen, ungekünstelten Modulationen vorgetragen werden. Selten sind diese Werke vom Hauch des künstlerischen Genius getroffen, welchen man blos verspürt etwa bei der Statue des guten Hirten in Rom und bei der Composition des Durchzugs durch das rote Meer; noch seltener aber merkt man die Eingriffe theologischer Schulweisheit, wofür nach ihrer neusten, höchst ansprechenden Auslegung auch die sogenannten Sakramentskapellen nicht mehr können angeführt werden.[1]) Man wird diesen harmlosen Monumenten daher bitter Unrecht thun, wenn man mit ängstlicher Sorge jeden Strich zu viel oder zu wenig nachrechnet, um ihm durch klügelnden Scharfsinn einen magern Gedanken für die Dogmatik abzupressen, wenn man

— „was planlos ist geschehn,
weitblikend planvoll will zusammenfügen."

Es ist darum auf das dringendste die Heranziehung der Kirchenschriftsteller zu meiden, wo sie nicht etwa eine allgemeine Zeitstimmung einstimmig bezeugen, namentlich wenn dies nach katholischer Praxis ohne die mindeste Beachtung der Chronologie geschieht. Denn dadurch verdirbt man diese wertvollen, weil einzigen Urkunden volkstümlichen Denkens vollständig, dafs man ihnen allerlei Flickwerk anheftet, während sie blos aus dem Geiste auszulegen sind, der sie geboren hat.

Dieser Geist der Gemeinde hat sich aber in inniger Berührung mit der profanen Welt entwickelt, er ist immer vom Vermögen der profanen Kunst genährt worden, er kleidet sich in ihre Formen und starb mit ihr dahin, als sie selbst in stürmischer, barbarischer Zeit unterging. Wir werden uns daher nicht wundern, wenn wir sein junges Leben so ganz in den Windeln klassischer Formen finden; zumal die Malerei, der Sculptur um gut ein Jahrhundert voraus, trägt die Zeichen ihrer Herkunft noch am deutlichsten an sich. Die engen und dunkeln Grabkammern sind ganz nach Art antiker Räume dekoriert. Zwar die Wände waren durch die zahlreichen Arkosolien für architektonische Glie-

[1]) Hans Achelis, Das Fischsymbol und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben. Marburg 1887.

derung ungeeignet, aber die Decken wenigstens boten große Flächen, welche man, das quadratische oder polygone Kasettensystem profaner Dekoration verlassend mit konzentrischen Kreisen füllte, die hinwiederum durch diagonale, von den Ecken gegen das Centrum laufende Gurte in eine Fülle von Segmenten und Zwickeln geteilt wurden. Zur Ausfüllung der kleineren Flächen benutzte man nun unbedenklich den ganzen Vorrat der geläufigen heidnischen Dekorationsstücke, wofür namentlich S. Gennaro in Neapel die besten Beispiele bietet.[1]) Aus dieser Fülle antik-sepulkraler Figuren klärten sich nun allerdings im Lauf der Zeit diejenigen ab, die der christlichen Anschauung am meisten entsprachen und es werden bald nur Taube, Fisch, Anker, Pfau etc. in immer neuer Wiederkehr verwendet.[2])

Jedoch diese Figuren sind neben den Darstellungen der großen Flächen, vor allem der Mittelbilder augenscheinlich nur das wirklich gedankenlose Beiwerk, dem man nur mit größter Vorsicht irgendwelche symbolische oder allegorische Bedeutung beilegen darf. Es muß darum als ein gefährlicher Irrtum bezeichnet werden, wenn man von diesen Nebensachen aus auch die Entwicklung der Hauptdarstellungen beurteilt hat. Dieser Fehler Raoul-Rochette's ist von Hasenclever[3]) mit äußerster und verletzender Consequenz erneut worden. Auch die wenigen wirklich heidnischen Figuren in den Mittelbildern können diese Betrachtung nicht retten, denn ihre sepulkrale Bedeutung macht ihr Dasein auch den Christen verständlich, zudem verschwinden die wenigen Fälle (etwa 10), welche zumal in den römischen Katakomben selten sind, gänzlich gegen die Ueberfülle der ausgesprochenen christlichen Figuren, welche die urwüchsige und eigenste Schöpfung des neuen Geistes sind.

Denn man war sich sicher bewußt, etwas Neues zu schaffen, als man die Plätze des Bacchus und der Satyrn, der Viktorien, Faunen und Nymphen und der ganzen antiken Götterwelt mit biblischen Bildern anfüllte. Hier haben wir nicht die geringste Spur eines langsamen Tastens und Suchens, einer stufenweisen Ableitung, einer Umdeutung und Herübernahme, sondern der Inhalt des neuen

---

[1]) Victor Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro in Neapel. Jena 1877. Taf. 3 u. 4.

[2]) Vergl. hierzu Friedr. Portheim, Ueber den dekorativen Styl in der altchristlichen Kunst. Stuttgart 1886.

[3]) Hasenclever, Der altchristliche Gräberschmuck. Braunschweig 1886.

Evangeliums von Leben und Auferstehn, der Angelpunkt des christlichen Gemeindeglaubens, wird urkräftig und schöpferisch in wenigen Bildern dargestellt.

Kein Beispiel verdeutlicht dies besser als das des guten Hirten, der unstreitig die erste Figur ist, die von christlicher Hand gemalt wurde. Derselbe bildet bis zur byzantinischen Erstarrung eine der häufigsten und beliebtesten Figuren, und seine Geschichte ist ein gut Stück Kunstgeschichte überhaupt. Zudem knüpfen sich alle Kontroversen mehr oder weniger an diesen Gegenstand und eine richtige Beurteilung desselben wird auch sonstige Darstellungen unter hellere Beleuchtung setzen.

Um eine solche aber zu gewinnen, ist es durchaus nötig, sich einer festen Methode zu versichern. Wir werden uns daher hüten müssen, eine ganze Species von Monumenten nach den Merkmalen eines einzelnen Individuums zu betrachten, vielmehr dürfen wir, namentlich um dem Zusammenhang des guten Hirten mit der profanen Kunst nachzugehen, nur die ganze Summe der Erscheinungen gegen einander abwägen. Ferner werden wir uns aufs Strengste an die chronologische Folge binden, soweit sie festzustellen ist, denn nichts hat die Sache ärger verwirrt, als die durchaus unhistorische Gewohnheit, unbedenklich Denkmale des zweiten gegen solche des vierten und fünften Jahrhunderts zu stellen. Diese Grundlage aller historischen Forschung brauchte hier nicht besonders betont zu werden, wenn es nicht grade die Stärke katholischer Darstellung wäre, dieselbe zu misachten. Eine Verständigung mit ihr würde daher erst zu erwarten sein, wenn sie von jenem argen baronianischen Grundsatze ablasssen wollte.

Aber auch uninteressierte Forscher wie Raoul-Rochette und seine Nachfolger haben dieser Methode ihren Tribut gezollt und mit ihrer Hülfe Resultate gewonnen, welche der katholischen nur entgegengesetzt scheinen, es nicht sind oder doch mit leichter Mühe dahin umgebogen werden können. Eine Auseinandersetzung mit allen Einzelheiten dieser Beweisführung ersparen uns vielfach die bisher gemachten neueren Funde und Veröffentlichungen, aber ein kurzer Überblick über die bisher vorgetragenen Ansichten wird uns sogleich das Hauptproblem vor Augen stellen.

Raoul-Rochette hat erstmals mit seltner Kühnheit versucht, die frühchristliche Kunst in einen geschichtlichen Zusammenhang zu bringen und er findet, dafs sich alle christlichen

Typen mit wenigen Ausnahmen auf antike Vorbilder zurückführen lassen.[1]) Der gute Hirt ist der erste, an dem diese Probe gemacht wird.[2])

Auf Grund einiger übereinstimmenden Momente wird der gute Hirt vom Hermes kriophoros der griechischen Plastik abgeleitet, daneben aber die von römischen Hirtendarstellungen in derselben Haltung angedeutet. Als Hauptbeweismittel dienten ihm zwei Sarkophage, welche man später allgemein als christliche anerkannte. Seitdem ist dieser Versuch verschiedentlich erneut worden und er gipfelt sicher in dem Ausspruch Hasenclevers (S. 207): „die Christen brauchten diese Figur überhaupt gar nicht erst zu schaffen, denn sie war längst da.“ — Andre haben wenigstens schüchtern an eine Anlehnung oder eine Übernahme der äufsern Form gedacht, wie Piper[3]) zugiebt, „dafs jener Hermes kriophoros als Kunstvorstellung zum Vorbild gedient hat, das Bild des guten Hirten im christlichen Sinn darzustellen, ohne dafs dabei an einen Vergleich der Personen selbst gedacht worden“. In demselben Sinn entscheiden sich Jameson and Eastlake:[4]) „for Mercury attired as a shepherd was no unfrequent object“. Die katholischen Interpreten haben sich bisher nur mit noch gröfserer Zweideutigkeit über diesen Punkt vernehmen lassen, doch scheinen sie im allgemeinen nicht ungeneigt, an eine solche Übernahme zu glauben. Denn hier ist es Princip, die ganze christliche Kunstübung unter den Gesichtspunkt einer Arkandisciplin zu stellen, eines Spieles der Verhüllung christlicher Gedanken unter heidnischer Form, einer Art von Geheimniskrämerei, welche blos der Eingeweihte verstand. Jene Zugabe wird darum nur gemacht, um einer schrankenlosen, oft süfslichen Hineininterpretation Thür und Thor zu öffnen. Dieser Grundgedanke, von de Rossi wenigstens noch feinsinnig gehandhabt, ist von seiner Schule in schrankenloser Willkür breitgetreten worden und hat in den Ausführungen Garruccis, Frantz, des protestantischen Roller und Martignys die schönsten Blüten einer wilden Exe-

---

[1]) Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes im 13. Bande der Mémoires de l'institut Royale de France. Paris 1838. pag. 92 ff.

[2]) Premier mémoire sur la peinture chrétienne. pag. 97 ff.

[3]) Ferdinand Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar 1847—51. I. 1, S. 79 ff.

[4]) Jameson and Eastlake, The history of our Lord. London 1864. II. S. 340.

gese hervorgetrieben. Namentlich des letzteren Monographie über unsern Gegenstand[1]) ist eine Musterkarte gelehrter Geschmacklosigkeit; stellt er doch gradezu eine Tabelle aller Attribute auf, die dem guten Hirten je beigegeben worden sind, um daran seine Belesenheit in den Kirchenvätern des fünften bis zwölften Jahrhunderts und die eigne deutelnde Phantasie zur Schau zu stellen.

Nach dem Vorgang von Northcote und Brownlow gesteht auch Kraus[2]) zu, „daſs die christlichen Künstler den Heiden den äuſserlichen Typus ihres guten Hirten entnommen haben, um so mehr, als der Gebrauch der nämlichen Darstellung bei den Heiden (!) zu Zeiten der Verfolgung notwendig willkommener Weise den eigentlich christlichen Gedanken verhüllte“. Dieser Begriff der zwiefachen Ausdeutung, gelehrter Reflexion vielleicht geläufig, ist aber einem naiven Bewuſstsein durchaus fremd und entspricht dem durchaus volkstümlichen, zu solchen Distinktionen ungeeigneten Charakter der ersten Kunstübung nicht im mindesten. Zudem ist es ein Wahn, dieses Versteckspielen aus der Notlage der Gemeinde abzuleiten. Die prächtig verzierten Eingangshallen der Katakomben, die Lage der Coemeterien an belebten Landstraſsen, mitten unter heidnischen Begräbnisplätzen beweisen zur Genüge, daſs grade der Kult der Toten die volle Freiheit des römischen Gesetzes genossen hat. Und wie will man diese Geheimniskrämerei mit der freudigen Predigt der Missionare, mit dem Drang des Christentums, die Welt zu erobern, vereinigen? Dann würde sicher die Predigt vom Kreuz das Schicksal der eleusinischen, der Mithras- und Isismysterien gehabt haben.

Indes schon de Rossi verrät ein richtiges Gefühl für die Wahrheit, wenn er auf den Unterschied des ernsten christlichen Typus und der nackten, tanzenden Hirten und des Merkur aufmerksam macht und bei einer Gegenüberstellung nur die Unterschiede beider Figuren erkennt,[3]) und auch die paganen Einflüsse erst in der spätesten Zeit annimmt. Unabhängig von ihm

[1]) Martigny, Étude archéologique sur l'agneau et le bon Pasteur. Paris-Lyon 1860. Vergl. auch seinen Artikel Le bon Pasteur im Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris 1877.

[2]) Franz Xaver Kraus, Roma sotterranea. 2. Aufl. Freiburg 1879. S. 230. In seinem Reallexikon der christlichen Altertümer (Freiburg 1882) findet sich das Zugeständnis nicht mehr.

[3]) De Rossi, Roma sotterranea. Tom. I. Roma 1864. pag. 346: Il Mercurio etc., tutti nudi ed il Buon Pastore hanno ben poco di commune . . . se non da chi voglia ravvicinare cose fra loro disparatione.

hat der scharfblickende Archäolog Chanot, freilich ohne die genügenden Beweise beizubringen, den Sachverhalt richtig präzisiert wenn er sagt:[1]) „dans leur Bon Pasteur tel qu'on le voit toujours sur les monuments (les chrétiens) ont produit une création tout à fait originale". Und es sind zwei weitere französische Forscher, Mitglieder der école française in Rom, Veyries und Grousset, denen wir auf unserm Gebiet am meisten zu danken haben. Veyries,[2]) der Frühverstorbene, hat uns einen wertvollen Katalog der kriophoren Figuren hinterlassen, dessen Herausgeber den Manen des Verewigten die Ehrenschuld allerdings besser hätte abtragen sollen.[3]) In der Erklärung wird eine allseitige Vermittlung gesucht, wobei die wesentlichsten Wahrheitsmomente zur Geltung kommen, zugleich aber die Methode Martignys befolgt ist.[4]) Grousset[5]) hingegen hat mit Übergehung der Katakombenbilder nur die Weiterentwicklung des guten Hirten auf den Sarkophagen dargestellt, demgemäfs auch die Entstehung dieses christlichen Typus in suspenso gelassen.

Man hat die Zahl der Darstellungen des guten Hirten bisher bei weitem unterschätzt. Noch Kraus giebt dieselbe auf 105 an,

---

[1]) Chanot, Les divinités criophores in Gazette archéologique 1878. page 100.

[2]) Veyries, Les figures criophores dans l'art grec, l'art greco-romain et l'art chrétien. Paris 1884. (39. fascicule de la bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome.)

[3]) Der Schlufs des Katalogs über die kriophoren Figuren ist aufserordentlich unvollständig und voller Fehler, so dafs er in dieser Gestalt vom Verfasser, der sonst die Akribie selbst ist, nicht kann zur Herausgabe bestimmt gewesen sein. Wir werden unten die nötigen Ergänzungen geben, alle Fehler zu berichtigen, war uns nicht möglich. Die unter No. 31 aus Seroux d'Agincourt V. 10 citierte Figur ist die schon vorher erwähnte aus dem Nasonengrab. No. 24 Sarkophag cit. Münter I. 3, 62 wohl ibid. No. 61 ein als christlich anerkannter Sarkophag, Garrucci No. 296, 4.

[4]) Veyries leugnet den Einflufs eines bestimmten Typus aufs bestimmteste, sucht aber Analoga für alle einzelne Attribute, wo er eine imitation étreite, détaillée, trait pour trait findet. Man fühlt aus seinen Schriftchen deutlich heraus, dafs er auf der rechten Spur ist, aber das erlösende Wort fehlt ihm. Denn was ist die imitation détaillée anders als die Uebereinstimmung in Zeichnung, Kleidung, Linienführung und Farbengebung, welche die christliche Malerei von der heidnischen entlehnt?

[5]) René Grousset, Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens. Paris 1885. Schon angedeutet in den Mélanges d'archéologie et d'histoire. 1885. p. 161 suiv.

während wir deren in der That gegen 260 haben, welche Zah
vielleicht noch vermehrt werden kann. Es entfallen davon auf

Wandbilder	66
Grabplatten	28
Sarkophage	130
Statuetten	4
Mosaiken	4
Kleinkunst	28.

Um nun den ersten Hauptteil unsrer Untersuchung, die Frag nach dem Ursprung des christlichen Typus vom guten Hirten und seines etwaigen Zusammenhangs mit der profanen Kunst, zu erledigen, können vorerst nur die Werke der Malerei, also di Fresken der Katakomben in Betracht kommen, von denen un 18 allerdings nur in Abbildungen überliefert sind. Aber die noch vorhandenen geben uns doch noch vollkommenen Aufschlufs übe die Entstehung und Weiterentwicklung unsres Gegenstandes, zumal die Zeit ihrer Bildung festgestellt werden kann. Im zweiter Hauptteil werden wir den guten Hirten in der plastischen Kuns zu verfolgen haben, welche ihn als eine fertige Figur übernahm, mit ihren Mitteln weiterbildete, um ihn endlich zu verderben. In einem Anhang zum ersten Teil soll die schriftliche Bezeugung und die Kleinkunst behandelt werden.

Erster Hauptteil.

Der Ursprung des guten Hirten.

A. Prüfung des Zusammenhangs mit heidnischen Typen

Die antike Kunstübung war eine durchaus typische. Hatt einmal das künstlerische Genie einer Person zu ihrem höchsten Ausdruck verholfen, so begnügten sich die Epigonen, dieser Charakter fortzupflanzen. Viele Beispiele direkter Kopierungen deren sich die besten Kräfte nicht geschämt haben, machen dies zum Überflufs klar, und die christliche Kunst dieser Zeit hat darin nichts vor der paganen voraus. Von den 66 Fresken stellen mindestens 50 einen festgeschlossenen Typus des guten Hirten dar welcher, kleine Freiheiten abgerechnet, eine überraschende Übereinstimmung bietet. Will man daher den Zusammenhang des g. H. mit klassischen Figuren glaubhaft machen, so mufs es als eine berechtigte Forderung anerkannt werden, dafs uns jenes Muster

auch als ein fester, geschlossener Typus aufgezeigt werde. Raoul-Rochette hat aufs bestimmteste dafür den Hermes kriophoros genannt und noch in neuster Zeit wird dieser, wenn auch mit weniger Sicherheit, neben widdertragenden Hirten, Satyrn, Faunen etc. genannt. Der Hermes kriophoros findet sich nun aber nicht ein einziges Mal auf Wandgemälden, sondern scheint lediglich Gegenstand plastischer Darstellungen gewesen zu sein, deren wir noch gegen 24 besitzen. Es verbietet sich nun freilich im allgemeinen, Werke der Malerei ohne weiteres von statuarischen abzuleiten, weil der Feinsinn der Alten für die Unterschiede beider Kunstgattungen einen solchen Übergang nicht sehr wahrscheinlich macht. Aber bei der ruhigen, statuengleichen Haltung des guten Hirten möge immerhin eine Ausnahme stattgefunden haben und wir wollen uns bereitwilligst einer Prüfung dieses ersten „vorbildlichen Typus“ unterziehen.

I. Der widdertragende Hermes.

Der Hermes kriophoros war das Erzeugnis griechischer Kunstblüte. Nachdem schon Bronzen[1]) wie auch Vasenbilder[2]) des 6. Jahrhunderts denselben in vorklassischer Starrheit ausgebildet hatten, erhielt er doch erst durch Kalamis die künstlerische Weihe, der ihn im Auftrag der dankbaren, durch den Heilgott Hermes von der Pest befreiten Stadt Tanagra darstellte, einen Widder auf den Schultern tragend, nach dem Zeugnis des Pausanias[3]) ein wunderbares Werk.

Von demselben giebt uns eine tanagräische Münze des

---

[1]) Es würden hierher zu rechnen sein die Bronze im Berliner Antiquarium Annali 1880 tav. d'agg. S, eine ebensolche Monum. ined. dell' Inst. arch. XI, 6. Trotz Friederichs (Apollo mit dem Lamm, Berlin 1859) möchte man die gleichfalls in Berlin befindliche Bronze ebenfalls für einen Hermes halten, wovon mir die cyprische Marmorstatuette der Cesnola-Collection (I, 16) eine schönere Weiterbildung zu sein scheint. Ins 6. Jahrhundert gehört gleichfalls die 1864 auf der Akropolis gefundene Statuette, wo der Hermes bärtig erscheint und dessen Tier nach dem Sachverständigenzeugnis Berliner Fleischermeister einen Stier darstellt. (Conze, Archäolog. Zeitung 1864 u. E. Winter in den Mitteilungen des arch. Inst. in Rom 1888, II.)

[2]) Schale des Sosias, Berlin in Gerhards Vasenbildern 1, VI. VII. und der Volcenter Kylix aus Chius Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst. Göttingen 1854, 56. Taf. XXV.

[3]) *Κάλαμις ἐποίησεν ἄγαλμα Ἑρμοῦ φέροντα κριὸν επὶ τῶν ὤμων.* Pausanias IX. 22, 1.

5. Jahrhunderts[1]) und besser noch die römische, aber getre[u] archaistisch gehaltene Kopie der Pemprokeschen Sammlung im Wilton-House die treffende Vorstellung,[2]) während das fas[t] gleichzeitige Werk eines athenischen Altars im Relief nur ein[e] Profildarstellung bietet.[3]) Darnach erscheint der Hermes völlig nackt bis auf einen zierlich gefalteten Mantel, bärtig, mit beide[n] Händen die Füfse des Widders auf der Brust zusammenhaltend. So ist er unzweifelhaft unzählige Male wiederholt worden und teilte sich auch der etruskischen Kunst mit, die ihn hausbacke[n] als Griff an Urnendeckeln und Spiegeln verwandte.[4])

Dieser Hermes in seiner ursprünglichen Bedeutung ist also ein Heilgott und wenn er auch andrerseits als der Vermittler zwischen Gott und Menschen der Träger der Opfergabe ist, wie die 10 geschnittenen Steine aus der archaïsierenden Zeit der Antonine beweisen, auf denen er nur einen Widderkopf trägt, so flochten sich beide Bedeutungen doch bald in die eines Herdengottes. Als solcher mufste er sich gefallen lassen, nicht selten mit feiner Karrikatur dargestellt zu werden[5]) und seine ernste und bedeutungsvolle Haltung wurde auch dem argen Geschlechte der Faune und Satyrn und dem Pan geliehen. So finden wir denn im Beginn der christlichen Zeit den alten Typus in einer völligen Zerrüttung, und ein Überblick über die noch vorhandenen Monumente, welche sämmtlich der Kleinkunst angehören, belehrt uns, dafs eine so zerfahrene Gestalt durchaus nicht mehr die Kraft haben konnte, auf die Bildung eines neuen christlichen Typus bestimmend einzuwirken, ja auch nur eine Handreichung zu leisten. Denn bald finden wir ihn bärtig, bald jugendlich, bald nackt bald spärlich bekleidet, zudem trägt er das Lamm nach dem von Onatas geprägten Typus[6]) ebenso häufig unter dem Arme oder

---

[1]) Conze, Arch. Zeitung 1849. IX, 12.

[2]) Müller-Wieseler, Denkmäler II. XXIX, No. 324, auch in Northcote and Brownlow Roma sotterranea II, 28.

[3]) Annali arch. 1869 tav. I, K.

[4]) Drei bronzene Urnen aus Campanien sind im Berliner Antiquarium S. 6216, eine in Dresden.

[5]) Veyries No. 33 u. 44. Cesnola Collection. Berlin 1885. Taf. I. No. 2[?]

[6]) Conze Annali XXX. tav. O. Terracotte, welche Conze für einen Hermes, Stephani für einen Hirten mit einer Scheere hält. Mémoires II. 407, wo noch eine andere Figur abgebildet ist.

an die Schulter gedrückt.[1]) Ja so weit geht die Verwirrung, dafs man in vielen Fällen durchaus nicht wird sagen können, ob wir hier nicht einen simplen Hirtenknaben, einen Faun oder Hermes vor uns haben. Demgegenüber hängt die Behauptung Hasenclevers nun allerdings vollkommen in der Luft, dafs dieser Typus schon vorhanden gewesen, und wenn er seine Gedanken sogar an den Hermes Psychopompos streifen läfst, so fragt man erstaunt, was in aller Welt die Christen könne veranlafst haben, dem Psychopompos zuerst ein Lamm anzudichten und ihn dann in ihre Grabkammern zu versetzen. Man hilft sich wohl weiter damit, zu sagen, der Hermes sei seines mythologischen Inhalts entkleidet worden, welches die Meinung der meisten katholischen Forscher ist und wohin auch Pipers vorsichtige Worte zu blicken scheinen. Was heifst das? War man sich bewufst, einen Hermes nachzuzeichnen, welches bei dem Abscheu der Christen vor der ganzen heidnischen Götterwelt schon ein gewagter Gedanke ist, so mufste man doch wohl oder übel auch an seine Funktionen denken und, wie auch römische Ausleger wollen, dem Beschauer die Möglichkeit dazu offen lassen. Könnten wir aber am Arm eines mit der ganzen Mythologie seiner Zeit getränkten Heiden einmal die christlichen Grabkammern durchwandern, so würde dieser, wenn immer aufs neue dieselbe ernste Gestalt, mit denselben Zügen, in derselben Haltung vor seine Augen träte, wohl schwerlich darunter einen Hermes erkennen.

II. Widdertragende Hirten.

Doch hinweg, wir streichen ja bereits in die Luft: der gute Hirt stammt vielmehr von Vertretern seines eigenen Standes ab. „Die Figur des Hirten mit dem Lamm oder Böcklein auf der Schulter, mit oder ohne Stab und Syrinx, alleinstehend oder von einem Schaf begleitet, ist so gewöhnlich in der antiken Wandmalerei, findet sich auch so häufig im antiken Gräberschmuck, dafs die Christen nur einfach fortzusetzen brauchten, was bisher gegeben war.“[2])

Nach diesen so bestimmt ausgesprochenen Worten könnte man vermuten, die Zahl solcher Bilder sei Legion. H. führt

[1]) *Ὁ δὲ Ἑρμῆς ὁ τὸν κριὸν φέρων ὑπὸ τῇ μασχάλῃ καὶ ἐπικείμενος τῇ κεφαλῇ κυνῆν καὶ χιτῶνά τε καὶ χλαμύδα ἐνδεδυκώς* . . Paus. V, 27. 8.
[2]) Hasenclever a. a. O. S. 210.

allerdings nur das bekannte, aus dem Nasonengrabe an;[1]) waren ihm von den „so häufigen im antiken Gräberschmucke“ noch andere bekannt? Man könnte höchstens noch ein zweites, aber mehr als zweifelhaftes Exemplar aus dem Nachlafs Bartolis anführen,[2]) auf welchem sich eine Ziegenherde unter den Augen eines alten Hirten tummelt, der vor einer Bretterbude sitzt, während links die Scene durch einen „guten Hirten“ abgeschlossen wird, der noch ein Lamm zur Seite hat. Aber cum — nullam de eiusdem situ nobis — fecerit mentionem veluti monumentum huius modi cunctis antiquitatum perstudiosis ob famae celebritatem notum esse deberet[3]) — so kann es nicht die geringste Beachtung verdienen, denn der Verdacht liegt nahe, dafs hier eine beliebig componierte Zeichnung oder eine Zusammenstellung eines guten Hirten mit einem andern Hirtenbilde vorliegt.

Das einzige wirklich sichere Zeugnis ist also das Deckenbild des Nasonengrabes aus der Zeit der Antonine, wo in einem Seitenfeld neben einer vollkommen bekleideten Jungfrau mit Thyrsusstab und Blumenkörbchen ein nackter Jüngling schwebt, das Haar bekränzt, einen Mantel auf dem rechten Arme, mit dem er die Füfse einer auf seinen Schultern ruhenden Ziege zusammenhält, während er in der linken Hand einen Hirtenstab trägt. Es steht in Beziehung zu 3 entsprechenden Scenen, die ohne Zweifel die Jahreszeiten vorstellen und giebt die Zurüstung zu einem Frühlingsopfer wieder, worauf besonders das Körbchen[4]) des Mädchens deutet.

Eben diesen Gedanken drücken auch die ürigen Darstellungen aus, welche sich als Wandbilder in profanen Räumen gefunden haben. Veyries zählt aufser den beiden besprochenen noch 3 Beispiele auf:

No. 26. In einem zum Tempel der Venus sich bewegenden Opferzug trägt ein Jüngling einen Widder.[5])

[1]) Bellori Picturae sepulcr. Nasonum in Bartoli Picturae antiquarum cryptarum Roman. Roma 1738. tav. 22.

[2]) ibid. Tav. III.

[3]) ibid. pag. 177 cf. die Bemerkung des Herausgebers pag. 183: Cuius rei gratia in hoc sepulcro huiusmodi pastor fuerit depinctus nondum satis perspectum mihi est.

[4]) cf. Bellori l. c. S. 53 virgo *κανηφόρος* cistellulam quandam, in qua religionis arcana et sacrificio necessaria recondita jacent, manu sustinet; dazu das Vasenbild Mon. inediti dell' Inst. arch. 1860 pag. 37.

[5]) citiert aus Scavi di Pompei I. tav. VI, mufs wohl ein Irrtum sein,

No. 27. Ein bekränzter, mit einer Toga bekleideter Jüngling bringt ein Lamm zu einem rauchenden Altar, neben welchem 2 Frauen sitzen.[1])

No. 29. Ein bekränzter Jüngling nackt bis auf einen ihn umflatternden Mantel oder Fell, ein Lamm auf der Schulter, in der Rechten ein Opferkörbchen schwebt mit einer weiblichen Gestalt heran, die eine Buchrolle hält, jedenfalls ein Opferritus.[2]) Da hier der Tod dem Verfasser die Feder aus der Hand genommen hat, fügen wir, in der Zählung fortfahrend, die noch übrigen Beispiele an:

No. 30. In einem runden Wandgemälde aus Herculanum trägt ein nackter Knabe, von einem Mantel umflattert, ein Rehkalb, in der Rechten einen Palmzweig haltend.[3])

No. 31. Ein liebliches Mädchen, mit Mantel und Tunika bekleidet, das Haupt mit einem Lorbeerkranz umwunden, trägt ein Lamm, in der Rechten ein Körbchen (mit Opfermehl?). Sie bildet das Pendant zu einer anderen weiblichen Figur, die halbentblöfst dahinschwebt, eine Sichel und ein Ährenbündel tragend. Die beiden anderen Wände sind zerstört, doch erkennt man hieraus zweifellos Personifikationen des Frühlings und Sommers.[4])

Diese 5 sind nun in der That die einzigen Wandbilder, die bisher zu Tage gekommen sind, und man könnte Herrn Hasenclever nur einer kleinen Hyperbel beschuldigen, wenn vorauszusetzen wäre, dafs er diese je könne gesehen und mit seiner Beschreibung gemeint haben. Denn sonst müfste er doch bemerkt haben, dafs dieses keine Hirten sind, auch nicht einzeln stehen oder von einem Schaf begleitet sind, sondern einen Opferritus ausdrücken, welcher mehr oder weniger deutlich die Beziehung auf

---

da sich weder im Giornale noch in den Notizie etwas ähnliches finden liefs. Es war nicht möglich, denselben zu berichtigen.

[1]) Woermann und Woltmann, Geschichte der ital. Malerei p. 116 fig. 30. Auch in Seemanns kunsthistor. Bilderbg. 189. 4, gefunden 1878 in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin.

[2]) Antichità d'Ercolano. Napoli 1757. VII, 249.

[3]) Nur in der französischen Ausgabe der Antiquités d'Erculaneum. Tom III. pag. 6 in Relation zu 3 anderen Genien, welche die Jahreszeiten darzustellen scheinen.

[4]) Presuhn, Die pompejanische Wanddekoration, neueste Ausgrabungen 1874–78. tav. 8.

den Frühling aufweist. Herr Hasenclever jagt also, um es gelinde zu sagen, Phantomen nach, und wir haben die jüngst aufgestellte Forderung, seine Behauptungen etwas genauer zu prüfen, gern für unsern Gegenstand erfüllt.

Wir konstatieren also, dafs der Bestand profaner Wandbilder weder einen festen Typus aufweist noch auch eine einzelne Figur darbietet, die der Bildung des guten Hirten auch nur den geringsten Dienst könne geleistet haben. Denn diese Figuren sind zunächst keine Hirten, sondern ihr gemeinsamer Charakter ist die Vergegenwärtigung eines Opferrituals, worauf die Bekränzung, die Blumen, das Opfermahl, der Altar deutlich genug hinweisen; dann aber sind sie so verschieden unter sich — Jünglinge, Mädchen, Kinder, Faune, dafs man die Schwierigkeiten einer Zusammenfassung gar nicht auszudenken vermag und eine Kraft dafür ansetzen müfste, welche weit über das Mafs des Gewöhnlichen hinausragte. Ja selbst ein solch unmögliches Compositum mixtum würde noch wesentliche Elemente vermissen lassen und wir müfsten hier eine Anleihe bei einem besonders wohlbekleideten, dort bei einem besonders gut beschuhten Hirten aufserhalb der erwähnten Vorstellungen machen, auch für die ländliche Scenerie und die beiden den guten Hirten begleitenden Schafe nach passenden Vorbildern suchen, und es müfste alles historische Gewissen in dem erstorben sein, der an die Unnatur einer solchen Verrenkung noch glauben könnte.

Zwar scheinen wir ein opus supererogationis zu thun, wenn wir noch einen Blick auf die plastischen Werke der römischen Zeit werfen, wo man zwar den Hermes nicht mehr darstellte, aber seine Haltung den Hirten und Faunen mitteilte. Denn Niemand von den Neuern hat diese Aufstellung gemacht und Raoul-Rochette konnte nur durch eine unheilvolle Misachtung der Chronologie dazu geführt werden. Denn von den uns erhaltenen Figuren werden die wenigsten über die Zeit zurückgehen, wo der gute Hirt schon längst gebildet war, zudem haftet ihnen der Fluch aller übrigen schon erwähnten Darstellungen an, dafs ihnen ein fester Typus fehlt. Einige sind alt und bärtig, einige jung, nackt, einige Kinder, sie tragen Ziegen, Böcke, Lämmer gleicherweise, einer sogar einen jungen Tiger, einige sind grobe Karrikaturen.[1]

[1]) Vergl. dazu den unten folgenden Katalog der noch erhaltenen römischen Werke der plastischen Kunst. Da es bei diesen durchaus nicht möglich

Ebenso verlorene Mühe scheint es, den Spuren einer möglichen Anknüpfung in den gröfseren Hirtenidyllen, wie sie die Wände römischer Häuser zu schmücken pflegten, nachzugehen. Denn was kann es für einen Wert haben, hier die Übereinstimmung der Kleidung, dort die Haltung, dort der Attribute aufzusuchen? Wir würden die Binsenwahrheit zu Tage fördern, dafs diese Dinge hier wie dort gleicherweise dargestellt sind.

B. Der gute Hirt ist eine eigene Schöpfung der christlichen Kunst.

Das ist nun allerdings der Wahrheitskern aller jener Aufstellungen, den man sich schämen würde auszusprechen, wenn er nicht so übel misbraucht worden wäre, dafs die christliche Kunst mit der derzeitigen heidnischen dieselben technischen Mittel und Kunstformen gebrauchte und von demselben künstlerischen Vermögen getragen wurde. Denn das Christentum hatte keine Zeit, neue Formen zu bilden; aber mit der souveränen Freiheit der Siegerin über die Welt hat es sich die vorhandenen Formen des Denkens wie des Bildens gleich unbedenklich angeeignet. Glücklich, das es in eine kunstbelebte Zeit hineintrat, welche ihm zur Darstellung seiner Ideenfülle den ganzen Formensinn und die Gestaltungskraft einer langen Kulturentwicklung bot; denn wie wenig eignes Vermögen es zu diesem Zweck besessen, zeigt die Beobachtung, dafs es nach Zertrümmerung jener alten Kulturwelt die ererbten Formen nur in starrster Mumifizierung bewahren konnte und ein volles Jahrtausend gebrauchte, um sich das Reich des Schönen selbständig wieder zu erobern.

1. Bildung und Bedeutung.

Keine Kunstchronik überliefert uns den Namen des Mannes, der zum ersten Male den guten Hirten mit wenig kunstlosen Strichen in einer Grabkammer darstellte. Es war vielleicht ein einfacher Dekorationsmaler, der ebensogut Blumen, Früchte, Seepferdchen, Panther, Oranten zu zeichnen verstand als einen Hirten

---

ist, wie beim Hermes kriophoros für irgend eine Zeit einen festen Typus nachzuweisen, so ist es überflüssig, hier schon auf die Einzelheiten einzugehen. Denn es springt in die Augen, dafs die Malerei von diesen plastischen, aufserordentlich vielgestaltigen Figuren nichts entnehmen konnte, denen ja selbst die christliche Sarkophagbildnerei so wenig verdankt, wie im zweiten Teil zu zeigen ist.

mit Schafen. Er war Christ und das Gleichnis Lukas 15, 4—7 stand ihm vor Augen: Ein Mann hat ein Schaf seiner Herde verloren; allsobald verläfst er diese, geht dem verlorenen nach bis er's findet, legt es auf seine Schulter mit Freuden und bringt es zurück. Diesen einfachen Gegenstand würde noch heute jeder halbwegs geschickte Dekorationsmaler ohne grofse archäologische Anleihen und ohne viel Besinnen darstellen, und wollte man den Versuch machen, so würde die Figur sicher nur die Unterschiede der Volkstracht aufweisen.[1]) Und so hat denn auch der christliche Künstler seinen Hirten gezeichnet, nicht nach irgend einer der schon ausgeprägten Figuren, die für seinen Zweck ja höchst ungeeignet waren und ihm eine Umbildung auferlegten, welche schwieriger war als eine Neubildung, nicht nach einem Adonis, Aristaeus oder Endymion, deren galante Abenteuer ihn abstofsen mufsten, nicht nach jenen vielgestaltigen Personen, die ein Tier zum rauchenden Altar tragen, sondern wie er selbst die Hirtenknaben des agro Romano kannte, deren Typus sich fast unverändert bis heut erhalten hat.[2]) Ein solcher Hirtenknabe ist der gute Hirt, die kurze Tunika durch einen Gürtel aufgeschürzt, die Füfse durch fasciae crurales geschützt, in der Hand bald pedum bald mulctra oder Syrinx, selten von einem kurzen Mantel umflattert, 2 Schafe zur Seite, das verlorene auf der Schulter, welches ihm meistens den Kopf zugewendet hat, wie er selbst es auch anblickt. Er ist also ein volkstümliches Gebilde, von einem gesunden Realismus getragen, welcher auch sonst noch einzeln zu Tage tritt und obwohl in der Ausführung von unglaublicher Roheit,[3]) wie sie das Handwerk selten überwunden hat, so doch in seiner Einfachheit zum Volke sprechend, aus dem es gekommen.

---

[1]) So finden wir unter den Skulpturen von S. Marco 2 Hirten in oberitalienischer Bauerntracht. (C. Jacobi: Dettagli della basilica di S. Marco in Venezia. 1881) V. 126b. u. 127b. Ludwig Richter hat ihn in der Christoterpe in sein Idiom übersetzt, ein Frankfurter Farbendruck zeigt ihn, wie er als gut schwäbisch gekleideter jugendlicher Hirt eine grofse Heerde weidet; die Gegend ist deutlich die von Urach, es fehlt auch nicht der sehr bezeichnende Hirtenkarren. — Diese Beispiele liefsen sich gewifs noch vermehren.

[2]) W. Kaulbach hat noch ein liebenswürdiges Exemplar derselben auf italienischer Wanderschaft „aufgerafft“. Berlin, Raczinskysche Gemäldesammlung No. 104.

[3]) Gewöhnt an die idealisierten Wiedergaben bei de Rossi und Garucci, der Älteren nicht zu gedenken, wird man gradezu erschrecken, wenn man Parkers Photographien sieht; einzelne Lichtdrucke auch bei Roller.

Es hindert nichts, ja es ist fast geboten, anzunehmen, dafs diese Schöpfung des g. H., wenn anders man den Vorgang so nennen kann, sich mehreren Ortes gleicherweise vollzogen habe, wie er denn im selben Augenblick in Rom, in Neapel, ja selbst in der Cyrenaïka auftritt. Jedenfalls fehlt jeglicher Anhalt, eine mechanische Kopierung eines Urtypus anzunehmen und etwa einen solchen herauszusuchen. Denn die Einheitlichkeit, der straffe und feste Charakter des Typus scheint einzig durch das vorliegende Gleichnis normiert zu sein, und die kümmerliche Phantasie des Künstlers ist nach Kräften geschäftig, hier und dort einen kleinen, dem Leben abgelauschten Zug hinzuzufügen, wobei es ihr nicht selten widerfährt, dafs sie darüber eine Hauptsache vergifst. Einer Saite gleich, die an beiden Enden festgespannt, doch noch enge Schwingungen erzeugt, bringt die volkstümliche Kraft in den engsten Grenzen gleichfalls einige Modulationen hervor. Namentlich scheinen die einzelnen Coemeterien gewisse Traditionen gebildet zu haben, wie z. B. in St. Agnese[1]) ein ziemlich ausgeprägter und vollständiger Typus sich durchzieht (der Hirt hält wie in dem zweifellos ältesten in St. Lucina[2]) Stab und Milcheimer), wie auch in Marcello e Pietro[3]) selten die Syrinx und zwei Bäume fehlen, während das Lamm auf den Schultern weggelassen ist. (Dasselbe fehlt 16 mal.) Ebenso oft fast vermifst man die Andeutung der ländlichen Scenerie und mehrmals begegnet uns der Hirt ohne jegliche Attribute allein mit dem Schaf auf dem Rücken. Diese geringen Unterschiede haben gar nichts zu bedeuten, und eine Statistik derselben würde eine der müfsigsten und verwirrtesten Arbeiten sein. Gewifs, eine leise Bewegung geht durch den Complex dieser Darstellungen, wenn nicht gedankenlos, so doch ohne Hintergedanken.

Indes hat grade die katholische Auslegung in diesen Attributen Symbole der tiefsten Mysterien gefunden. Da wird der Stab zum Zeichen der strengen Hirtengewalt, die Flöte drückt seine sanfte und milde Liebe aus, oder es entströmt ihr die himmlische Freudenmusik. Der Milcheimer ist gefüllt mit guten Werken oder mit den Freuden des Paradieses, oder es ist die Milch der frommen Denkungsart (sic!) darin. Die beiden Bäume bilden den Eingang

---

[1]) Garrucci: Storia dell' arte christiana. Prato 1859—1877. Tom. II. tavv. 60—67.

[2]) Garrucci l. c. 3, 2.

[3]) ibid. tavv. 41 – 58.

zum Paradies, werden aber mit gleicher Gewandtheit auch auf die ecclesia ex circumcisione und ex gentibus gedeutet, welcher Gewaltthat sich auch die beiden unschuldigen Schafe nicht zu erwehren vermögen. Die Ziege oder der Widder auf dem Rücken des Herrn bedeutet den reuig in den Schofs der alleinseligmachenden Kirche zurückkehrenden Häretiker, und während der Hirt bald freudig, bald traurig blickt, ist das Schaf immer voll Bufsfertigkeit. In reicheren Compositionen, wie sie uns später in der geschichtlichen Betrachtung, namentlich bei den Sarkophagen begegnen werden, feiert diese Auslegung wahre Orgien. So druckt Kraus (R.S. 275) allen Ernstes die von Palmer[1]) gegebene Auslegung eines Wandbildes in S. Callisto[2]) ab, wonach von Christus, der in der Mitte steht, in alle Welt gesandt, Petrus und Paulus hinwegeilen, welche das aus dem wahren Felsen Christus quellende Wasser aller Sakramente und Gnaden auf die Schafe, das heifst die ganze Welt herabgiefsen. Der Fall der Wasserstrahlen entspricht denn auch genau der geistigen Verfassung der mit ihm zu labenden Lämmer: „Auf der einen Seite hört ein Lamm aufmerksam zu und sucht offenbar den Vortrag (!) des Apostels recht zu fassen und zu beherzigen; das andre dagegen dreht ihm den Rücken, die Sache gefällt ihm nicht und es will nichts mit der neuen Lehre zu thun haben; auf der entgegengesetzten Seite nimmt das eine Schaf alles, was es hört, einfältiglich und freudig auf, das andre grast am Boden; es hat andre Dinge zu thun und ist mit den Sorgen und Freuden und Reichtümern dieser Welt beschäftigt.“[3])

Indes das ist nur Stümperei gegen jene „tiefste und geheimnisvollste“ Auffassung des Mysteriums, wonach das Tier ein Bild der caro salvatoris ist, „das Lamm, das er zu unserm Heile suchte, seine heilige Menschheit ist, die er annahm aus Maria der Jungfrau: Pastor bonus ovem veniens quaerere in mundum, in utero virgineae religionis invenit“.[4]) Man weifs nicht, soll man sich mehr wundern über die unglaubliche Verwirrung ein-

---

[1]) Palmer: Early christian symbolism. S 3.

[2]) De Rossi Roma sotteranea II. tav. d'aggiunta A.

[3]) Dieses späte Bild ist deutlich eine dekorative Zusammenstellung des guten Hirten mit Teilen des Wasserwunders Mosis, ein Verfahren, das auch sonst oft genug sich nachweisen läfst.

[4]) Kraus, Realencyklopädie unter Pastor Bonus No. 4 (nach dem Vorgang von Petrus Chrysologus).

facher biblischer Gedanken oder die Zuchtlosigkeit der Phantasie, welche das Heiligste so zu schänden wagt!

Aber abgesehen von den Widersprüchen und der Willkür, die einer solchen Exegese anhaften, wird sie den einzelnen Darstellungen gegenüber zur Brutalität; denn wie armselig mufs ihr der Künstler erscheinen, der seinem guten Hirten eines jener bedeutungsvollen Attribute entzogen hat. Seine harmlose Frömmigkeit glaubte schon genug zu thun, wenn nur der gute Hirt mit dem Schaf allein dastand — und nun erscheint er, der Unglückliche, als völlig leerer Kopf, dem alle jenen tiefsinnigen Symbole verschlossen waren! — Und man lasse ja nicht einmal einen geistreichen Spötter die heiligen Hallen betreten! Denn wenn derselbe hier einen Bock statt eines Lammes, dort einen dürren statt eines grünen Baumes, hier einen Finger zu wenig, dort einen zu viel, hier ein Strumpfband, dort ein Ohr fehlen sieht oder ein dreibeiniges Schaf bemerkt, — welch ironische Glossen wird er zu unserm Evangelium machen!

Wir glauben die ursprüngliche Gestalt des guten Hirten allein aus der Parabel des Lucas ableiten zu dürfen. Inwieweit die Gleichnisrede Johannis 10 dabei mitgewirkt haben könnte, läfst sich nicht erkennen, den Namen hat sie wenigstens dem fertigen Typus gegeben. Wenn Schultze[1]) das energisch ablehnt und statt dessen eine Illustrierung alttestamentlicher Bilder vom Gotthirten darin erblickt, so hat ihn offenbar sein sonst so zutreffender Grundgedanke der sepulcralen Bedeutung aller Grabesbilder dazu verleitet und eine Stelle wie Psalm 49. 15 „wie Schafe zur Unterwelt getrieben weidet sie der Tod“ mufste ihn geradezu bestechen. Aber was für eine Darstellung würde wohl dem alten Testament entsprossen sein? Selbst die ausführlichen Schilderungen des Gotthirten bei Eyechiel, abgesehen davon, dafs dessen Ideen sich in ganz andrer Richtung bewegen und gegen die jüdischen Hierarchen als falschen Hirten gerichtet sind, selbst diese hätten nimmer einen Typus wie den vorliegenden normieren können. Aber wir dürfen den guten Hirten der Parabel, wovor Schultze mit Recht sich scheut, mit katholischen Auslegern vorerst gar nicht allgemein als „Führer und Lehrer“ der Gemeinde auffassen. Der Grundgedanke ist vielmehr die Rettung der einzelnen Menschenseele, und die durchaus eschatologisch gerichteten Vorstellungen

[1]) Victor Schultze, die Kakakomben. Lpzg. 1882. S. 113.



der Gemeinde würde diese Parabel auf das Eingehen ins Himmelreich gedeutet haben, selbst wenn dieser Ausblick nicht schon im Herrenwort selbst gegeben wäre. Zudem ist das Herrenwort in der Gemeinde unzweifelhaft lebendiger gewesen als das alte Testament, obwohl dieses den chsistlichen Gelehrten der ersten Jahrhunderte als *γραφή κατ' ἐξοχὴν* erscheint.

Wir haben damit schon angedeutet, welche Bedeutung das Bild des guten Hirten für die Gemeinde hatte. Das innerste Lebenselement war hier auf eine kurze Formel gebracht, eine Hoffnung den Sterbenden, ein Trost den Überlebenden, den sie mit wenig Strichen auf die Grabeswände schrieben. Mag immerhin einige Zufälligkeit mit obgewaltet haben, bedeutungslos ist es jedenfalls nicht, dafs wir den guten Hirten in den Katakombenbildern ausnahmslos im Centrum finden (55 mal). Es erhellt daraus zur Genüge, wie hoch er in der Schätzung der Urchristen gestanden hat, und es ist kein Wunder, dafs er seinen Weg aus den Stätten der Toten in die Kunstübung der Lebenden fand, zwar immer noch vornehmlich in seiner ursprünglichen Bedeutung, darum auch auf Sarkophagen der ersten Zeit ein sehr beliebtes Bild, aber doch auch umgebogen, abgeschwächt und verblafst auf Gegenständen des täglichen Gebrauchs.

2. Geschichte der Katakombenbilder.

Bevor wir uns jedoch dort hinausführen lassen, werfen wir einen Blick auf die historische Entwicklung der Wandbilder in den Katakomben selbst. Dieselbe ist naturgemäfs nicht sehr reich, da äufsere Einwirkungen so gut wie ganz fehlen, und sie ist an der Hand der Monumente auch sehr wohl zu verfolgen, da uns Inschriften und sonstige sichere Nachrichten gestatten, die Anlegung der einzelnen Grabkammern zu datieren, deren Ausmalung wir als gleichzeitig annehmen können. [1])

Bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts hat sich der ursprüngliche Typus rein erhalten und zahlreiche Darstellungen bis ans Ende des 4. Jh. führen ihn ohne Beigaben und Beeinträchtigungen fort.

Von den erhaltenen ist das Deckenbild in S. Lucina Cubi-

---

[1]) Louis Lefort, Chronologie des peintures des catacombes Romaines in seinen Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie. Paris 1885. Eine deutsche Bearbeitung, obwohl ohne diesen Titel, ist: Otto Pohl, Altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei. Leipzig 1888.



culum Y [1]) das älteste, aus dem Ende des ersten oder dem Anfang des 2. Jahrhunderts. Die Figur in der Mitte ist leider zerstört, wird aber noch sicher als ein guter Hirt erkannt. Dieselbe Figur ist auf einer Lilie stehend als Pendant zu einer Orans in den Zwickeln noch 2 mal wiederholt, eine Zusammenstellung, welche namentlich auf Sarkophagen häufig vorkommt. An einer Nebenwand erscheint als dekorativer Nachklang der Hauptdarstellung ein Milcheimer mit 2 Schafen, womit aber die kath. Auslegung vielen Unfug getrieben hat.

An das Ende dieses Jahrhunderts versetzen uns schon ein Deckengemälde und ein Arkosolium in S. Priscilla [2]) und zwei ebensolche in S. Pretestato, [3]) letzteres von gleich rührender Einfachheit wie das gleichzeitige im Cubiculum C von S. Callisto, [4]) in welchem naiver Weise auch ein Orpheus von 2 Schafen umgeben ist. [5]) Ein direktes Zeugnis, dafs in einzelnen Coemeterien künstlerische Traditionen vererbt wurden, ja sich wohl gar an den Vorlagen von Musterbüchern fortpflanzten, geben 3 nebeneinandergelegene Kammern von S. Callisto, wo die Darstellungen ganz conform sind. [6]) Das Cubiculum E derselben Katakombe hat uns aus wenig späterer Zeit den vollständigsten Typus bewahrt, wie er schon oben beschrieben wurde. [7]) Die Weiterentwicklung des dritten Jahrhunderts bringt vorläufig kein neües Moment hinzu, nur finden in den Seitenräumen, den Zwickeln, jetzt auch andere biblische Scenen Zugang. (Jonas, Moses, Quellwunder, Lazarus, Brotverwandlung. [8])

Im Anfang des 4. Jahrhunderts macht sich allmählich eine Erweichung der festen Gestalt bemerkbar, welche ihre Auflösung zur Folge haben mufste. Man hat den Verfall der Darstellung des guten Hirten mit dem Aufkommen des Kreuzeszeichens zusammengebracht, welches als ein noch kürzerer und einfacherer Ausdruck christlicher Hoffnung sich allerdings leicht an die Stelle des guten Hirten drängen konnte. Indes hat gerade das

---

1) De Rossi R. S. I, 10. Garrucci I, 2. 5.
2) Garrucci II, 74. 1 u. 75. 2.
3) ibid. 37. 1 u. 38. 1.
4) De Rossi R. S. I, 15. Garrucci 3. 1.
5) De Rossi R. S. I, 10. Garrucci 4. 1.
6) Cub. A^2 A^3 A^4 R. S. II, 11, 13, 15. Garr. 4, 2. 6, 1. 8, 1.
7) Rom. sott. I, 16. Garrucci 3. 2.
8) Bei Garrucci 46. 2, 78. 2, 63, 64. 2, 83. 2. 3.

4. Jh. die meisten Bilder des guten Hirten hervorgebracht und wir finden solche selbst noch im 5., welche Erscheinung sich auf den Sarkophagen gleicherweise wiederholt. Vielmehr scheint das Eindringen heidnischer Elemente, dessen sich die Kirche nach ihrem Siege über den Staat nicht mehr erwehren konnte, profane Hirtendarstellnngen mit dem überkommenen Typus vermischt und ihn endlich unkenntlich gemacht zu haben, ein Vorgang, der sich freilich in Katakombengräbern nicht bis zu Ende verfolgen läfst, da diese Bestattungsart in jener Zeit überhaupt abnahm und bald ganz aufhörte.

So finden wir schon in der Hermeskatakombe den guten Hirten ohne das Schaf auf dem Rücken inmitten einer reichen Herde unter Bäumen, auf denen Vögel hüpfen,[1]) ebenda erscheint er als Seitenfigur neben einer Orans, in der Crypta des Eusebius[2]) hält er die Syrinx, ohne Schaf; die Gestalt beginnt schon steif und ungelenk zu werden, wie in der Sylvesterkammer der Thrasonkatakombe,[3]) ja sie verliert jegliche Symmetrie, um in riesiger Gröfse gröfseren Eindruck zu machen wie in S. Domitilla[4]) und im Cub. 1 von S. Cecilia,[5]) wo er bärtig und mit Kreuzen auf den Knieen erscheint, während unverhältnismäfzig kleine Personen um ihn her mit ländlichen Hantierungen beschäftigt sind. In der Katakombe der heiligen Agnes findet sich ans späterer Zeit eine Wiederholung des vorigen,[6]) während das letzte Bild, das wir in dieser Katakombe haben,[7]) schon ein Muster byzantinischer Starrheit und hohler Strenge ist. Die letzten Ausläufer stellen zwei mit Legenden versehene Bilder dar. Auf dem einen aus Trasone e Saturnino[8]) steht der jugendliche Hirt, eine klägliche Arbeit, neben einem alten würdigen Manne mit Heiligenschein und betend ausgebreiteten Händen. Zwischen beiden steht PAVLVS : Pas-Tor ◊ dahinter APOS-TOLVS ◊, eine ähnliche Verwirrung der Namen, wie sie auf Goldgläsern ganz gewöhnlich ist.

---

[1]) Garr. 82. 1 u. 83, 2. 3. cf. auch No. 34.
[2]) Garr. 17. 1. De Rossi R. S. III, 8.
[3]) Garr. 70. 2.
[4]) Garr. 33. 1.
[5]) Garr. 21. 1.
[6]) Garr. 62. 2.
[7]) Garr. 67. 2. Das dicht daneben stehende 67. 1 beweist, dafs doch zu jener Zeit der alte Typus noch in Übung war.
[8]) Garr. tav. 70.

Das andere aus S. Generosa[1]) ist eine erbärmliche Wiederholung eines zwar auch späten, aber noch recht schönen Bildes in S. Gennaro[2]) und hat die Legende PA⋛TOR. Hat man die Figur bereits nicht mehr verstanden, um sie durch einen Namen kenntlich machen zu müssen?

Der Versuch, dem Gedanken eine realere Gestalt zu geben, hat die für die Folgezeit, namentlich für die Sculptur, so bedeutungsvolle Gewohnheit gebildet, den Verstorbenen, den man durch den guten Hirten zur Seligkeit eingeführt dachte, in eigner Person als Pendant daneben zu setzen. So finden wir ihn schon 2 mal aus dem 4. Jhr. in Pietro e Marcellino[3]) und in Trasone e Saturnino[4]) und auf Grabplatten mufs diese Gewohnheit häufiger gewesen sein, denn aufser zahlreichen Fragmenten, auf denen man nur noch den Hirten und etwa eine Inschrift sieht und eine Orans als Pendant erwarten kann,[5]) sind uns mehrere noch erhalten, wo weibliche Wesen dem Hirten betend gegenüber stehen[6]) ja sogar an seiner Statt von 2 Schafen begleitet sind.[7]) Diese Figur mit katholischen Auslegern als eine Personifikation der Kirche zu fassen, verbietet die Thatsache, dafs auf Sorkophagen die gleiche Situation durch Legenden bezeichnet ist.[8])

Die letzterwähnte Gattung der Monumente, die Grabplatten, bezeichnen recht eigentlich den Uebergang von der Malerei zur Sculptur. Das schwierigere Material des Steines bot natürlich der Entfaltung des ganzen Bildes die gröfsten Schwierigkeiten, wenn die Arbeit nicht von kunstgeübten Händen gethan wurde. Und die meisten derselben scheinen doch nur von dem Steinmetzen ausgeführt zu sein, der die Inschrift anbrachte, daher auch nur mit wenig Strichen in den Stein geführt, ein Symbol neben andern, oft im kürzesten Lapidarstil. Im allgemeinen geben sie den

---

[1]) ibid. 85. 4.

[2]) ibid. 91.

[3]) ibid. 55.

[4]) ibid. 70, 1.

[5]) De Rossi R. S. I, 19, 11., 21. 1., 39—40, 38. Roller IX, 2 u. 4. Perret, Les catacombes de Rome, V, 48.

[6]) De Rossi R. S. I, 39—40 No. 11. Roller IX, 5.

[7]) De Rossi I, 49—50 No. 14. Perret V, 5.

[8]) Sarkophag der Julia im Lateran, eine ziemlich alte Arbeit bei Garrucci V, tav. 301, 2 auch bei Roller pl. 49.

Typus der guten Zeit wieder, doch hat das Vermögen der Einzelnen bunte Unterschiede gezeitigt. Der Gedanke ist schon hinreichend bezeichnet, wenn man nur den stehenden Jüngling mit dem Schaf sieht, vielmals hat man sich aber mit Bäumen und sonstigem Beiwerk abgemüht; die volle Naivetät unsres Gegenstandes wird vielleicht nirgends so deutlich als hier, wo ein jeder nach seinen Kräften that, was er konnte. Es fehlt nicht an Bildern, die bei aller Kürze doch geistvoll sind,[1]) auch nicht an solchen, die, wohl Laienhänden entstammend, zur Heiterkeit anregen würden, wenn sie nicht gar so treuherzig und ehrlich gemeint wären. Die Zeit dieser Denkmale ist gleichgültig, 2 davon sind datiert aus dem 3. Jahrhundert;[2]) sie gehören aber einer zu niedern Kunstgattung an, als daſs sie die Entwicklung könnten beeinfluſst haben.

Literarische Bezeugung und die Werke der Kleinkunst.

Hätten wir nicht um des Zusammenhangs willen die Darstellungen in den Katakomben bis ans Ende verfolgen wollen, so hätten wir dem Gang des guten Hirten aus der Gräberstätte hinaus an das Licht des Tages, in die fröhlichen Reihen der Lebenden längst nachgehen müssen. Denn die Monumente, welche drauſsen in Berührung mit der Welt, unter den Augen der Heiden entstanden, sind weit zahlreicher, zugleich aber haben wir schriftliche Kunde über die Verbreitung des guten Hirten weit über sein Mutterland hinaus und eine Deutung desselben, die sich seltsam von der ursprünglichen entfernt.

Tertullian, der afrikanischen Montanistengemeinde angehörig, bezeugt in seiner Schrift de pudicitia (um 220), daſs der gute Hirt in Becher eingegraben war, die bei Liebesmahlen verwendet wurden, und bekämpft eine Deutung dieser Figur auf die Gnade Christi, welche dem Sünder auch eine 2. Buſse gewähre: A parabolis licebit incipias, ubi est ovis perdita a domino requisita et humeris eius revecta. Procedant ipsae picturae calicum vestrorum, si vel in iis perlucebit interpretatio pecudis illius, utrumne Christiano an

[1]) Perret V. 76, 2.

[2]) De Rossi, Inscriptiones sacrae urbis Romae. Roma 188
I No. 13 anno 238
I „ 19 „ 273.

ethnico peccatori de restitutione conliniet.[1]) Indem er dann den Hirten des Hermas bekämpft, der ebenso als Autorität einer milderen Bufspraxis angezogen wurde, verknüpft er beide in geistreicher Wendung, um die härtesten Anschuldigungen gegen sie zu schleudern: scriptura pastoris (Hermae) .... adultera et ipsa et patrona sociorum; a qua et alias initiaris; cui ille si forte patrocinabitur pastor, quem in calice depingis, prostitutorem et ipsum christiani sacramenti, merito et ebrietatis idolum et moechiae asilum post calicem subsecuturae, de quo nihil libentius bibas, quam ovem poenitentiae secundae.[2])

Im Hirten des Hermas nun ist es mehr als zweifelhaft, ob der Engel, welcher *σχήματι ποιμενικῷ*[3]) auftritt und von sich selbst sagt *ἐγὼ εἰμὶ ὁ ποιμὴν ᾧ παρεδόθης*[4]) ein Bild des guten Hirten sein soll; das tertium comparationis könnte nur darin liegen, dafs der Engel eine zweite Bufse verkündet und Tertullian scheint diese unsichere Beziehung in dem cui ille si forte patrocinabitur auszudrücken. Wenn er aber den guten Hirten ein Idol der Trunkenheit und einen Beschützer der auf das Gelage folgenden Blutschande nennt, so verfehlen diese Worte in ihrer Roheit gänzlich ihres Zweckes.

Zur Beschönigung solcher Dinge, wenn sie wirlich sollten vorgekommen sein, würde man den guten Hirten nicht angerufen haben. Vielmehr wird die in den Grabstätten so häufige und liebliche Figur in ihrer trostreichen Bedeutung den Eingang in die Kunst des Tages um so leichter gefunden haben, als man ihren Sinn etwas verallgemeinernd hierin Christus als den Führer und Lehrer der Gemeinde wie des Einzelnen erblicken konnte. Es ist dies gewifs ganz im Johanneischen Sinne und wird zudem durch dichterische Stimmen aus dieser Zeit beglaubigt. So wenn Aberkios im Beginn seiner eignen Grabschrift[5]) sich nennt einen *μαθητὴς ποιμένος ἁγνοῦ ὃς βάσκει προβάτων ἀγέλας ὄρεσιν πεδίοις τε ὀφθάλμους ὃς ἔχει μεγάλους κατὰ πάνθ' ὁρόωντας* und in seinem Hymnus an den Erlöser ruft Clemens Alexandrinus diesen an als — *προβάτων λογικῶν ποιμήν*. (paed. III.)

---

[1]) de pudicitia cap. VII. Migne Patrologia latina tom. II. 1043.

[2]) Cap. X. Migne 1052.

[3]) Visio 5. 1. 3. Patr. apost. opp. ed. minor rec. Gebhardt, Harnack, Zahn. Lips. 1877. p. 146.

[4]) ibid. pag. 147.

[5]) Spic. Solesm. III. 533.

1. Goldgläser.

Den materiellen Beleg für diese Auffassung haben wir aber in den wenigen Goldgläsern,[1]) welche zwar allein keine Vorstellung der weiten Verbreitung des guten Hirten auf Trinkgefäfsen und andern profanen Gebrauchsgegenständen geben würden, aber um so sicherere Zeugen sind, weil sie, durchaus nicht für den Totenkult bestimmt, nur durch Zufall in die Gräberstätten gelangt sind und da allein gefunden wurden. Stil und Gewandung der 6 erhaltenen Stücke deuten allerdings schon auf eine späte, barbarische Zeit. Aber des Tertullian: in calice depingere kann wohl kaum auf eine andere Kunstgattung gedeutet werden und es ist auch gar nicht verwunderlich, dafs gleichzeitige Exemplare sämtlich untergegangen sind, bevor die Gewöhnung aufkam, dieselben in den weichen, schützenden Cement einzudrücken. Eine Wertung derselben ist nur möglich im Zusammenhang einer Beurteilung auch aller übrigen Darstellungen auf Goldgläsern. So viel aber kann hier gesagt werden, dafs die christliche Kunst sich nirgends naiver und reflexionsloser darstellt als auf diesen Gegenständen täglichen Gebrauchs. Der Typus ist durchaus der aus den Katakomben überkommene, jugendliche mit allen dort vorkommenden Modulationen. Nur zwei scheinen durch den Gestus der rechten Hand die lehrende Thätigkeit des Herrn besonders zu betonen.[2]) Auf dem kläglichsten derselben aber hat der Verfertiger das gänzliche Unvermögen seiner Zeichnung durch Eintragung von Farben zu überdecken versucht, indem er die Streifen der Tunika und die drei Schafe rötete.[3]) Die katholische Auslegung hat darin natürlich alsbald die Darstellung dreier Märtyrer erblickt und den Beleg dafür weitläufig aus den Kirchenvätern und der kreuzförmigen Haltung des guten Hirten erbracht.[4])

2. Gemmen etc.

Diesen durch die Controverse Tertullians so wichtigen Monumenten reihen sich andre an, welche für die weiteste Verbreitung des guten Hirten auf allen Gebieten des Kunsthandwerks die deutlichsten Belege geben. Die willkürliche Zusammenordnung desselben mit passenden und unpassenden heidnischen wie christ-

[1]) Garrucci tom. III. tav. 175. 1, 3, 4, 6, 7, 9.

[2]) Garrucci tav. 175 No. 3 u. 6.

[3]) Garrucci No. 9.

[4]) Kraus, Encyklopädie (No. 6) II. 594.

lichen Symbolen und Scenen gebietet aber allen Ernstes, das Suchen nach einem dogmatischen Pfündlein hier gänzlich aufzugeben. Denn hier endlich, in spätester Zeit, trifft die ungebührlich generalisierte Meinung Hasenclevers zu, dafs aus dem Schatz ererbter Formen das Handwerk einzelne willkürlich, oft gedankenlos verknüpfte, von keiner höheren Rücksicht geleitet als der dekorativer Schönheit und Symmetrie. So umgeben auf der erstmals von Piper erklärten Lampe des Berliner Museums[1]) den Hirten, der inmitten von 6 Schafen steht, Fragmente der Jonas- und Noah-Darstellungen, über ihm schweben Sonne und Mond in den bekannten Personifikationen und 7 Sterne. Zwei andre Lampen[2]) haben nur den guten Hirten, die späteste mit dem ganz byzantinischen Christuskopf. Die gleiche Zusammenordnung geben mehrere Gemmen, auf denen der gute Hirt meist in unverhältnismäfsiger Gröfse von den sonst gebräuchlichen Scenen und Symbolen umgeben ist (Jonas, Daniel, Abraham opfert Isaak, Noah, Adam und Eva, der Gichtbrüchige; Monogramm, Fisch, Palme, *ΙΧΘΥΣ*).[3]) Aber so grofs die Versuchung ist, einen tiefern Zusammenhang darin zu finden, würde er doch ganz von der Willkür des Auslegers abhängen und zudem warnt die Erscheinung, dafs der gute Hirt einmal[4]) offenbar mifsverstanden doppelt erscheint, vor allzu grofser Strenge der Auffassung. Zwei Medaillons in vergoldetem Kupfer (Vatikan)[5]) sind späte schlechte Arbeiten ohne besondres Interesse, ein gnostischer Stein[6]) würde das gröfste haben, wenn sich etwa durch die rätselhafte Legende die von Irenäus[7]) überlieferte, angeblich bei den Simonianern geläufige Deutung des guten Hirten auf Simon und seine Helena belegen liefse.

---

[1]) Ferdinand Piper, Über einige kunsthistorisch merkwürdige Gegenstände des Berliner Museums. Berlin 1858. Vergl. auch de Rossi, Bulletino II. 1872.

[2]) Die ältere mit dem jugendlichen Typus, de Rossi, Bulletino 1869. Die andere, Münter, Sinnbilder u. Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825. I. No. 35.

[3]) Perret IV, 16 No. 2, 5, 6, 8, 12, 19, 49, 61, 80, 82. am vollständigsten in No. 42.

[4]) Perret No. 8.

[5]) Perret IV. 17. No. 5 u. 7.

[6]) Gori-thesaurus gemm. astrif. 187 Münter No. 40.

[7]) Irenaeus adversus omnes haereses lib. I. 23, 2.

Die ganze Arbeit erscheint demnächst in demselben Verlage.

Vita.

Als dritter Sohn des Mauermeisters Johann Heinrich Bergner wurde ich am 13. Juli 1865 zu Gumperda in Sachsen-Altenburg geboren. Nachdem ich in der dortigen Dorfschule den nötigen Vorunterricht genossen, wurde ich 1877 in die Lehr- und Erziehungsanstalt des Dr. S. Schaffner aufgenommen. Von Ostern 1882 an besuchte ich das Gymnasium zu Eisenberg, wo ich Ostern 1886 das Reifezeugnis erlangte.

Ich habe als Student der evangelischen Theologie die Universitäten Jena, Tübingen, Berlin besucht, mein Lehrer in der Kunstgeschichte und Archäologie war Professor Gaedechens in Jena, welchem ich auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank ausspreche.

In Berlin hat mich der nun selig entschlafene Professor Piper in vorzüglicher Weise in die monumentale Theologie eingeführt. Sein Unterricht und noch mehr seine edle Begeisterung für die christliche Kunst haben in den wenigen Schülern, die ihn umgaben, ein gleich reges Interesse für diesen Gegenstand gepflanzt und genährt. Demselben verdankt auch vorliegende kleine Schrift ihr Entstehen und sie möge an ihrem Teil dazu dienen, das Andenken dieses seltenen Mannes zu ehren.

Druck von Leonhard Simion, Berlin SW.

DATE DUE

